

SEXO, PODER Y CINE

Relaciones de poder y representaciones sexuales en los nuevos relatos pornográficos

Loreto Ares

Doctoranda

Universidad Autónoma de Madrid. Facultad de Filosofía y Letras. Avda. Tomás Valiente, s/n. Campus de Cantoblanco, 28049 Madrid (España) - Email: loreto.ares@gmail.com

Sara A. Pedraz Poza

Becaria de posgrado

Universidad Autónoma de Madrid. Facultad de Filosofía y Letras. Avda. Tomás Valiente, s/n. Campus de Cantoblanco, 28049 Madrid (España) - Email: sarapedraz@gmail.com

Resumen

La pornografía tradicional se caracteriza por atribuir roles determinados a los sujetos que representa y, por tanto, trasladar unas relaciones de poder basadas en la supremacía de lo blanco, anglosajón, heterosexual y masculino, frente a cualquier otra identidad. Al mismo tiempo, cosifica los cuerpos femeninos, patologiza determinadas corporeidades y constriñe las posibilidades de sentir deseo y las prácticas sexuales realizables.

Palabras clave

Sexo, pornografía, identidad, postpornografía, Erika Lust, Annie Sprinkle, poder, deseo

Key Words

Sex, pornography, identity, post-pornography, Erika Lust, Annie Sprinkle, power, desire

Abstract

Mainstream pornography usually promotes traditional roles and power relationships. These relationships are based on white, anglo-saxon, heterosexual and male supremacy.

Nevertheless in the latest 90s and the early 2000s other ways to represent identities have appeared. Porn for women and post-pornography have developed new ways to understand and avoid man-woman dichotomy.

This article begins with a discussion of the theoretical frameworks which underpin these new trends in pornography and then moves on to an in-depth analysis of the most important films in the field.

This analysis will be guided by a consideration of the connection between power relationships and sexual representation.

No obstante, desde finales de los años 90 y, sobre todo, con la entrada del nuevo milenio, han aparecido nuevas formas de representar las identidades, los cuerpos ajenos a la dicotomía hombre-mujer y las diferentes formas de producir y estimular el deseo. Estas formas son principalmente dos: el porno para mujeres y la postpornografía.

En este artículo se estudiará cómo estas dos corrientes del cine pornográfico consiguen desvirtuar las relaciones de poder tradicionales y utilizar la pornografía como un campo de batalla necesario para visibilizar determinadas identidades y sexualidades, y como una opción política para luchar contra las hegemonías existentes. Para ello, se partirá de los marcos teóricos en los que se formaron cada una de ellas, su extrapolación al ámbito académico español y se analizarán los casos de estudio más representativos de cada una de las dos corrientes, teniendo como punto de partida las conexiones que existen entre las relaciones de poder y las representaciones sexuales.

Introducción

El objeto de esta investigación son las nuevas formas de representación pornográficas que surgieron a principios del siglo XXI. Se presta especial atención a aquellas protagonizadas y creadas por mujeres: el porno para mujeres y las representaciones postpornográficas. De esta manera, se analizarán los cambios en las relaciones de po-

der que surgen a partir del tratamiento de las corporeidades en cada una de estas dos corrientes en España, tomando como punto de partida los presupuestos teóricos (tanto nacionales como internacionales) a partir de los que se fundaron cada uno de estos movimientos.

Objetivos

Este artículo busca cubrir los siguientes objetivos:

1. Establecer una genealogía de las diferentes teorías que dieron lugar al porno para mujeres y a la postpornografía en el ámbito español.
2. Analizar las variaciones en las representaciones de las corporeidades que han supuesto cada una de estas dos corrientes.
3. Establecer una conexión entre los relatos pornográficos y las relaciones de poder existentes pero que resultan alternativas al porno tradicional.
4. Reivindicar la pornografía como una de los posibles lugares de lucha por la visibilidad de las identidades y corporeidades no representadas por los cánones heteronormativos.

5. Relacionar los relatos pornográficos con los presupuestos objetivos de los que surgieron y a los que tienen como ideal.
6. Analizar los sistemas en los que cada uno de estos relatos se genera y se exhibe como una muestra más de las rela-

ciones de poder implícitas en la industria pornográfica.

Analizar los presupuestos teóricos de las dos corrientes y los objetivos de ambas, para poder estudiar su traducción en las obras cinematográficas referidas.

Metodología

Para conseguir estos objetivos se parte del concepto de corporeidad y poder de Michel Foucault. A partir de esta teoría, se plantea un análisis historiográfico de la llegada del porno para mujeres y la post-pornografía al ámbito español, a partir del análisis de las fuentes anglosajonas. Una vez establecidas la génesis y la evolución teórica española se analizarán diversos filmes y sus contextos teniendo en cuenta: las circunstancias de producción, de inserción industrial y de exhibición, considerando éstas como puntos clave en la construcción social del movimiento. Asimismo, se desarrollará un análisis de contenido para

atender a las relaciones de poder explícitas e implícitas que fluyen entre los personajes.

Para ello, se analizarán algunas propuestas de cada una de las corrientes: *Cinco historias para ellas* de Erika Lust (2007) como representante del porno para mujeres; para el postporno los cortometrajes *No Love Lost*, de Lola Clavo (2006) y *Love on the Beach*, de María Llopis (2003), así como el documental *Mi sexualidad es una representación artística*, de Lucía Egaña (2011). En cada una de ellas, además, se estudiarán las maneras de representar identidades y las repercusiones teórico-prácticas que éstas pudieran tener.

1. Marco teórico y estado de la cuestión

1.1. Pornografía y feminismo

La segunda ola del feminismo anglosajón se vio interrumpida por las guerras del sexo, el intenso debate en torno a la sexualidad que se vivió durante los años setenta y ochenta dentro de la comunidad feminista y feminista lesbiana; especialmente en rela-

ción a la prostitución, el sadomasoquismo, la pornografía y la transexualidad. Pese a que se suele simplificar reduciendo la discusión a las facciones prosexo y antisexo, el tema fue bastante más complejo; sin obviar que el debate sigue abierto y que ha significado una grave ruptura dentro del movimiento.

Autoras como Catharine MacKinnon, Andrea Dworkin o Gloria Steinem, miembros de la alianza Women Against Pornography, consideraban, a principios de los años ochenta, el cine pornográfico como práctica "central para la subordinación de la mujer" (MacKinnon y Dworkin 1997, 40). El feminismo cultural, una fracción del radical, llegó a aunarse con la derecha estadounidense de Reagan en la lucha por la prohibición de los contenidos 'pornográficos' y 'obscenos', relación que criticaron duramente las mujeres autodenominadas Women Against Censorship. Mientras tanto, Pat Califia y Gayle Rubin, entre otros, denunciaban el puritanismo de las propuestas del feminismo cultural y defendían la exploración sexual e, incluso, la reproducción de relaciones heteropatriarcales dentro del sadomasoquismo lesbiano con el objetivo de señalar, mediante la performance, las desigualdades existentes (Chenier 2004). De esta manera, denunciaban el sexo *vainilla* que alentaba el retorno a una visión femenina ideal de la sexualidad (Ferguson 1984, 107).

Sheila Jeffreys (1996, 61ss) ha denunciado la repentina obligatoriedad de la existencia de una erótica para el sexo, con la pujanza de una industria dirigida por lesbianas para lesbianas. Gloria Steinem ha tratado de distinguir la erótica (como expresión sexualmente placentera entre personas que revisten poder y muestran libre elección) de la pornografía (que significa violencia, dominio, conquista) (1980, 37). Otras

militanes niegan esa diferencia: "la erótica es simplemente una pornografía de lujo" (Dworkin 1981, 9). Algunas feministas culturales produjeron una pornografía rupturista, frente a las críticas de otras activistas:

Desgraciadamente una gran parte de la nueva pornografía lesbiana, aunque valerosa, no pasaría lo que Dorothy Allison llama la prueba húmeda. [...] no es excesivamente sexy. (Califia 1989, 13)

El feminismo cultural entendía que la "liberación de las mujeres [exigía] el desarrollo y la preservación de una contracultura femenina" (Echols 1983, 441), defendiendo, contra la percepción constructivista del género vigente, una suerte de principio esencial, consagrado por los llamados valores femeninos.

Sobre la pornografía feminista que defendía parte de la facción prosexo, Jeffreys denuncia que

[ahora] las mujeres pueden elegir entre dos papeles: pueden asumir el lugar de los varones y dejarse excitar por la [...] humillación de otras mujeres; o pueden adoptar los viejos papeles sumisos. (1996, 63-64)

Con el mismo argumento con el que el posfeminismo deseará jugar con el poder, la autora antisexo MacKinnon considera que "sin desigualdad, sin violación, sin dominio y sin violencia no puede haber excitación sexual" (1984, 343).

Este debate se centró en Estados Unidos, Gran Bretaña y Canadá. En cuanto al Esta-

do español, queda escasa constancia de la discusión que ha existido sobre la pornografía dentro del movimiento feminista. La voz más destacada es la de la académica y activista Raquel Osborne, quien desarrolló en este turbulento periodo su tesis doctoral en la Universidad de Nueva York, precisamente sobre la postura del feminismo cultural en torno a la pornografía (Osborne 1993). Desde finales de los años ochenta, el interés dentro del movimiento español en la sexualidad de la mujer y su representación se observa en la publicación de artículos en revistas feministas nacionales o locales (Osborne 1987, 1988); el tratamiento de la pornografía desde una perspectiva feminista en charlas, debates y revistas; así como en la publicación de obras relacionadas en las librerías del país (Osborne 1993, 295ss).

Durante la última década, el debate teórico se ha enriquecido con autoras como Linda Williams, que iniciara su análisis de la pornografía en *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible* (1989) y que profundizaría en 2004 con *Porn Studies* y en 2008 con *Screening Sex*.

En esta última obra tratará de demostrar cómo nuestra conciencia sexual está mediada por el cine. Entre las aportaciones más interesantes, está su análisis de la mirada masculina en el porno gay y heterosexual.

Dentro de las reacciones a favor de la pornografía destaca la verbalización de una necesidad de reescribir el género. Entre

ellas, nos interesan especialmente dos corrientes: el llamado porno para mujeres y el movimiento postpornográfico.

1.2. Sobre el poder

La conceptualización del poder suele ir de la mano de las ciencias políticas. Si nos aproximamos a él, sin embargo, desde la sociología y desde la filosofía contemporánea, es inevitable dar con Michel Foucault, quien criticó tanto el intento humanista de reprimir la voluntad de poder, como la aproximación marxista centrada en la ideología.

El filósofo francés habló del poder en su relación con el cuerpo y sus políticas. El (bio)poder, de esta forma, se introduce en los cuerpos y, aunque las materialidades corpóreas se subleven, el poder vuelve a infiltrarse:

¡Ponte desnudo... pero sé delgado, hermoso, bronceado! [...] Es preciso aceptar lo indefinido de la lucha... esto no quiere decir que no terminará un día. (Foucault 1978, 104)

En el primer tomo de su Historia de la sexualidad, Foucault define el poder como la "multiplicidad de relaciones de fuerza inmanentes y propias del dominio en que se ejercen" (1980, 112). No hay por tanto un foco central, sino fuerzas periféricas que se entrecruzan e interrelacionan. Siguiendo la propuesta de Foucault (1980, 114ss.) entendemos que el poder no se posee, se ejerce; que las relaciones de poder no son externas respecto a otras relaciones (económicas, sexuales); que viene de aba-

jo, rompiendo dualidades dominantes-dominados, se multiplica; que es intencional y no subjetivo, lo que no significa que sea siempre consciente; y, lo más importante para nuestro artículo, que donde hay poder hay resistencia.

De esta forma, Foucault considera que es posible escapar del sometimiento del sujeto moderno, ya sea mediante la lucha política de clase o ya sea mediante la destrucción del sujeto como presunto soberano, esto es, un ataque cultural que suprima los tabúes sociales (Foucault 1978, 35).

La perspectiva de Michel Foucault sobre el poder ha tenido una gran influencia en la teoría feminista; principalmente, en la postmoderna. Por un lado, el feminismo

radical cultural y lesbiano se posicionaba contrario al auge de la pornografía y de las relaciones BDSM: "una falsa liberación [sexual] que [...] elevó la cantidad de coitos y, sin embargo, las mujeres no alcanzaron la libertad" (Jeffreys, 1996:51). Por otro lado, el postfeminismo surgido en los años noventa del siglo XX consideraba que, dado que el poder era inherente a todas las relaciones, dado que nuestros cuerpos como texto habían sido producidos con el lenguaje del poder, y no era posible escapar, la verdadera resistencia no consistía en evitarlo, sino en jugar con él (una aplicación a la pornografía de las teorías de Butler, 2001, 2006, 2006b, 2007).

2. La pornografía para mujeres

2.1. Conceptualizar el porno para mujeres

Cuando hablamos de porno para mujeres nos referimos con generalidad a aquellas producciones audiovisuales de carácter pornográfico que incluyen entre sus receptores potenciales o de facto a las mujeres en primer lugar. Según Lucía Etxebarria:

Lo cierto es que la práctica totalidad del material pornográfico que los hombres consumen está relacionada con la connotación erótica de la subordinación de las mujeres [...]. Pero cuando las mujeres son las que escriben los textos eróticos o pornográficos el rol cambia [y] se le presupone a la prota-

nista una sexualidad femenina activa. (2008, 25)

En relación a este estamento, muy cercano a lo defendido por las militantes de la 'écriture féminine' en cuanto a la importancia del género del emisor en el mensaje (Cixous, 1981), también implica que sean mujeres las directoras de estas películas.

La industria pornográfica tradicional comenzó ya en los noventa a extender un cine más suave por los canales privados estadounidenses, así como a producir suplementos de las revistas más populares destinados al público femenino. El porno para mujeres que vamos a analizar en este artí-

culo surge a finales de los años noventa y principios de los dos mil, aunque tiene antecedentes claros en otro tipo de manifestaciones: revistas tipo *Eidos*, *Outrageous Women*, *On Our Backs* y *Bad Attitude* o el consumo masivo de novelas rosa con alto contenido erótico (Osborne 1993, 181-182). Existen mujeres que dirigen pornografía ya desde hace casi medio siglo, aunque el antecedente más claro de este tipo de cine es Candida Royalle, con el filme *Under the Covers* (1985). El porno para mujeres no considera que las relaciones de poder y la violencia sean inherentes a la sexualidad, pero sí admite la cosificación de hombres y mujeres, si entendemos toda representación humana como cosificación (Smith 1991, 16).

Lo que tratamos de definir es un tipo de películas pornográficas producidas desde finales de los años noventa que parten de un presupuesto muy claro: el cine actual está destinado a satisfacer sexualmente a los hombres, por lo que es necesario que las mujeres generen una industria pornográfica alternativa para ellas. Creen, por tanto, en la categorización entre los sexos y en la posibilidad de una mirada diferente. En el Estado español, Sandra Uve (Barcelona 1972) fue una de las primeras mujeres en dirigir pornografía: *Ángel de noche* (1999) y *616DF, El diablo español Vs. Las luchadoras del este* (2003). Denuncia las relaciones de poder jerárquicas dentro de la industria productores-empleados. Sin embargo, pese a que señale el machismo presente en el

tratamiento de algunas escenas, no considera que el porno, ni las prácticas en sí, sean sexistas. Sus innovaciones van dirigidas a la inclusión de elementos de la contracultura, pero no a modificar el género en sí:

El cine porno es cine porno, y ya está. Tiene un uso y un consumo determinado que es masturbarse en público, en privado, en pareja, o como sea. Yo no pretendo nada más. (Valencia 2006)

Podemos decir sin temor a equivocarnos que la embajadora del porno para mujeres en España, y con importancia global, es Erika Lust (Estocolmo, 1977). Nacida en Suecia, reside en Barcelona desde el año 2000, donde ha llevado a cabo su trabajo filmico. Licenciada en Ciencias Políticas y especializada en Estudios Feministas por la Universidad de Lund, ha dirigido *The Good Girl* (2004), *Cinco historias para ellas* (2007), *Barcelona Sex Project* (2008), *Las esposas* (2009) y *Life Love Lust* (2010). En su página Web presenta su trabajo: "We make love, not porn. Y todo esto lo hacemos desde una óptica innovadora, femenina y visualmente atractiva". La elección del adjetivo 'femenino' frente a 'feminista', esencializa a la mujer como creadora y como espectadora.

Su teoría se basa en la revisión bibliográfica de la crítica del porno y en un intenso visionado del género (Lust, 2008:6-7). En su libro *Porno para mujeres*, donde da ciertas pinceladas del marco teórico sobre el que se sustenta su obra cinematográfica, opone

la pornografía para mujeres a la *mainstream*. La oposición que genera es suficientemente reveladora y explica, por sí sola, lo que Lust entiende por una pornografía feminista. El porno para hombres es:

[m]amada hasta el fondo de la garganta. Mansiones de lujo. Putas rubias, ninfómanas, lesbianas que follan con tíos, adolescentes salidas. Las tías están siempre dispuestas. Las mujeres violadas en el fondo disfrutan. Medias de rejilla, minifalda de puta, top minúsculo, zapatos imposibles de tacón y plataforma [y, mientras, el porno para mujeres sería] [s]exo oral practicado a la chica. Una habitación con interiorismo moderno. Mujeres modernas, trabajadoras, emancipadas, normales. Chicos normales, nuestros amigos. Sexo siempre consentido. Hay que ganarse el sexo, no me abro de piernas sólo porque tú me lo pidas. Un vestido chulo de Miss Sixty o de Armani. (Lust, 2008:19; Gallego, 2010)

¿Qué entiende Lust por chicas y chicos normales? ¿Las mujeres modernas y trabajadoras excluyen a las mujeres precarias? ¿A las protagonistas tiene que gustarles, como normales que son, la decoración y la moda? ¿Armani? Parece que la descripción de Lust es igualmente excluyente.

2.1. "Cinco historias para mujeres"

Producida en 2007, esta película tiene cinco capítulos: *Nadia y las mujeres*, *Jodetecarlos.com*, *Casados con hijos*, *Ser o no ser una buena chica* y *Te quiero, te odio*. Aunque

puedan estudiarse como piezas autónomas, funciona mejor como largometraje por la coherencia narrativa y estética de su discurso.

Gráfico nº 1. *Jodetecarlos.com*



Fuente: *Lust* (2007)

Es el primer largometraje de Lust, además de ser el más exitoso, con cuatro premios en su acervo, motivos por los cuales hemos decidido escogerlo como objeto de estudio dentro de la obra de la más representativa directora y teórica del porno para mujeres.

La primera pieza es *Nadia y las mujeres*, que, con un plano marítimo fundido en el cuerpo de una mujer que mira el mar, utiliza la voz en *off* como recurso narrativo. Tres mujeres con diferentes acentos relatan su atracción hacia Nadia y las relaciones sexuales que mantienen o que desean mantener, acompañadas por las imágenes que lo reflejan.

Los personajes se dibujan con fondo y forma, más que por la calidad interpretativa de algunas de las actrices, por la descripción detallada del narrador. Nadia es el centro de la historia, mostrando el poder sobre el resto de las mujeres, que sí relatan

sus emociones y pensamientos mientras que la protagonista se mantiene cerrada y desconocida, salvo por la suma de las impresiones que causa en el resto de los personajes. Pese a la abundancia de planos genitales directos, marca la diferencia la sexualización de otras partes del cuerpo: rostros, piernas, tatuajes, ropa... Tal y como Lust pretende, la sexualidad de las mujeres se muestra viva; eso sí: activa algunas veces, pasiva otras, pero casi nunca neutra.

La fantasía es clave dentro del relato, con escenas que reflejan las situaciones surrealistas en las que las tres mujeres deseantes disponen de la protagonista. Hay otros momentos en los que se observa cómo el lenguaje utilizado, tanto verbal como visual, muestra el afán de posesión de Nadia (deseos de “cazar” a la presa). Sin embargo, es siempre ella quien dirige el flujo del poder; desde el conocimiento como poder, tal y como Foucault teorizara: “ella sabía que yo la deseaba desde el primer día, y que lo único que yo podía pensar era en ella arrancándome la ropa”; hasta a la compra compulsiva con tal de pasar un minuto más con ella. El rol de Nadia es siempre activo (“se notaba que le gustaba llevar la iniciativa”) mientras que el resto de personajes la siguen y “se dejan llevar” ante sus reclamos.

Gráfico nº 2. Nadia y las mujeres



Fuente: Lust (2007)

Las caricias y los besos ocupan buena parte de la actividad sexual. No funcionando sólo como preliminares, sino también como acompañante del resto de las prácticas sexuales, que se esfuerzan en reflejar la conexión e intimidad, en forma de afectividad y ternura, entre los personajes. Todas las prácticas suceden en pareja y no se salen de la generalidad: sexo oral, masturbación, fricción genital y penetración vaginal.

En cuanto al segundo capítulo del filme, *jodetecarlos.com*, comienza con la cámara siguiendo las nalgas enfundadas en unos vaqueros ajustados de Sonia, la protagonista, que va de compras por la ciudad (las tiendas donde compara y el coche que conduce rodean la escena de lujo). Mientras tanto, Carlos, su marido, un futbolista famoso, le engaña con otra mujer en su casa. La relación es bastante ortodoxa, pese a que no muestre la penetración, oculta por una sábana: sexo vaginal en la que el pecho de la actriz es el protagonista para la cámara. Carlos, por su parte, muestra claramente el poder sobre ella, con tirones de pelo incluidos. Cuando la protagonista

llega, Carlos le ofrece un trío con la tercera en discordia y, en un guiño a los argumentos del cine X tradicional, Sonia le contesta diciendo: “Tienes que dejar de ver porno”. Por la discusión que sostienen, parece que Carlos le ha engañado en más de una ocasión.

Siguiendo el argumento clásico del porno *mainstream* en el que es un hombre quien presenta un video en Internet de su pareja engañándole, a modo de venganza, en esta ocasión es ella quien toma la decisión de subir un video de sí misma vengándose. La frase final de él, con el fin de reflejar su confianza en el poder que tiene, es: “Ya volverás”. Finalmente, ella graba un trío con dos hombres para él por lo que es, a fin de cuentas, una mirada masculina la que hipotéticamente preside el capítulo.

Es ella, independientemente, quien dirige la escena desde el principio, a modo de directora de cine, situándoles en el espacio y escogiendo las prácticas. Se mantienen los besos y las caricias de los que hablábamos en el anterior cortometraje y dentro de la relación de poder, es Sonia quien domina, con un objetivo muy claro dentro de cada uno de los movimientos, sin que se traduzca en una superioridad sexual en el nivel del placer, puesto que ella no alcanza el orgasmo ni muestra en ningún momento mucha satisfacción sexual, pero sí en la instrumentalización que hace del deseo sexual de los hombres.

Gráfico nº 3. Casada con hijos



Fuente: *Lust* (2007)

El tercer capítulo es *Casados con hijos*. Un matrimonio tiene problemas en sus relaciones sexuales, dados los pocos deseos que ella tiene de mantener cualquier tipo de contacto, pese a que él le ofrezca “fingir que le paga, una de sus fantasías”. Él considera su falta de sexo como una falta de amor. Más adelante, observamos cómo, al mismo tiempo, se citan cada jueves para practicar sexo sadomasoquista como si fueran desconocidos. El hombre ejerce de amo, oculto por una máscara. Pese a que sería sencillo deducir que es él quien detenta el poder, las relaciones BDSM son bastante más complejos. Sin embargo, el hecho de que no haya intercambio de roles y que quien detenta la posición de sumisión es quien socialmente está definida como sumisa, es bastante revelador.

La cuarta pieza es *Ser o no ser una chica mala*. Comienza con una mujer presentada como una profesional plurilingüe y muy ocupada que, al mismo tiempo, mantiene una vida sexual muy activa de la que informa telefónicamente a una amiga. El relato sugiere, en algunos momentos, una versión más

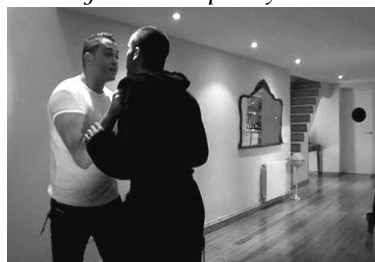
explícita de la serie *Sexo en Nueva York*. La amiga, en un momento dado, se dirige al espectador o espectadora: “Julie se comporta como los tíos: tiene todo tipo de aventuras sexuales con quien le da la gana”. Esa amiga confiesa en voz en *off* cómo ella desearía ser así, pero le falta valor, aunque fantasea continuamente con escenas clásicas de películas pornográficas. Finalmente, termina por vivir una situación así con el repartidor de pizzas. Pese a que ella mantiene la primera iniciativa, se muestra en origen tímida y pasiva. La cámara se centra principalmente en los rostros de los protagonistas. Mientras ella le hace una felación, dice: “Me gustaba tener el mando. Tener el poder de ponerle caliente, de hacer que me pidiera más con ansias”. Como en todas las ocasiones en las que hay sexo heterosexual, sin embargo, la relación sexual termina en cuanto el varón o los varones eyaculan. Al final, la protagonista se da cuenta de que “era Julie; hice lo que ella habría hecho en esa situación”. La experiencia le ha cambiado, “significó mi liberación de lo que tiene que hacer siempre una buena chica”.

El último capítulo del largometraje es *Te quiero, te odio*. Grabada en blanco y negro, se trata de la única pieza con sexo homosexual entre hombres. Al contrario que en

la primera obra, donde el sexo lesbiano es pura ternura, aquí está mezclado con rabia, resentimiento y violencia. Pese a ello, y pese a que exista el flujo de poder en toda la obra, es la única ocasión en que se ve un claro intercambio de roles entre la actividad y la pasividad.

Los personajes de los cinco capítulos resultan igualmente atractivos según el canon tradicional. Sus cuerpos, pese a que se diferencian en tatuajes o pendientes, cumplen con una de las normas sociales del porno mainstream: la depilación pública integral en el caso de las mujeres. La banda sonora, por su parte, es muy importante dentro de la diégesis, como elemento, no siempre redundante, que crea ambiente y acompaña al espectador o espectadora en el establecimiento de una áurea de sensualidad a lo largo de toda la obra.

Gráfico nº 4. *Te quiero y te odio*



Fuente: *Lust* (2007)

4. La postpornografía

3.1. Reapropiación de los discursos

La postpornografía nace de la mano de la estadounidense Annie Sprinkle, una prostituta y actriz porno, que comienza a principios de los años 90 a hacer performances (Sprinkle 2001) prosexo (Willis 1981) en diversos teatros de *burlesque* estadounidenses, tratando de cambiar las relaciones tradicionales que surgían de la pornografía tradicional. Concretamente, el inicio se sitúa en 1989, cuando Sprinkle comenzó con un proyecto llamado *Postporn modernist* (Sprinkle 1991), un conjunto de acciones en las que trata de dar un vuelco a la pornografía tradicional mediante, por ejemplo, la visibilidad pública a su cérvix (Kapsalis 1997, 115). La premisa de la que parte es que el porno tradicional cosifica el cuerpo femenino, en tanto que se centra en la genitalidad, en forzar el placer y el deseo en brazos del hombre (Moreno 2010, 67).

Sprinkle toma el término postporno del artista visual Wink van Kempen (Preciado 2008, 2) y sitúan sus reflexiones en un espacio nuevo, a medio camino del silencio y el abolicionismo, en el que sea posible cuestionar y reflexionar en torno a las prácticas pornográficas de la misma forma que ocurre con el resto de representaciones culturales.

Sin embargo, este movimiento no surge de manera aislada, sino que retoma un largo

camino iniciado por las teorías de la enunciación, que propugnaban el enfrentamiento a las categorías heteronormativas dominantes (Foucault 1968), que dicotomizaban las representaciones de los cuerpos, los sexos y los deseos. Este camino proviene de la lucha de los colectivos *queer*, que recuperaron a autoras del feminismo clásico de la segunda mitad del siglo XX como Monique Wittig o se apropiaron de sus proclamas, tales como *Las lesbianas no son mujeres* (Wittig 1986), en las que había un precedente claro de la necesidad de revisar los conceptos y dicotomías presentes en la construcción de géneros.

Al mismo tiempo, los roles tradicionales buena chica/prostituta, hombre/mujer, homosexual/heterosexual, se pervierten al deconstruir los contextos en los que fueron producidos (Harris 1999, 143), de manera que algunas de las dicotomías asumidas por el sistema de representación puedan, al menos, cuestionarse. (Conboy, Medina y Stanbury 1997, 363)

En España, las teorías feministas tradicionales se mostraban en contra de la pornografía porque la entienden como una representación que degrada a la mujer (Valcárcel y De Quirós 1994, 133), ya que es la culpable del rango que las mujeres ocupan en el imaginario colectivo masculino, mientras que el postfeminismo, o feminismo prosexo, entiende que la degradación hay que asumirla como presente en todos los cam-

pos vitales, debido al sistema patriarcal heteronormativo en el que nos encontramos. Por tanto, su reflexión parte de que es necesario apropiarse de la degradación y llevarla al ámbito que más favorezca la representación y los deseos de los cuerpos.

El discurso del feminismo prosexo español nace de la mano de Beatriz Preciado (Preciado 2002), aunque ya llevaba algunos años como discurso activista (Trujillo 2008, 23), como reacción al movimiento feminista anti-pornografía que contaba con multitud de seguidores en nuestro país. El objetivo estaba claro: el porno es un lugar en el que se muestran identidades y espacios de poder y, por tanto, es necesario asumirlo como uno de los espacios más en los que reivindicar nuevas representaciones y nuevos placeres. Preciado, a este respecto, señala:

El movimiento postporno que surge a finales del siglo 20 es el efecto del devenir sujeto de aquellos cuerpos y subjetividades que hasta ahora sólo habían podido ser objetos abyectos de la representación pornográfica. (Pacheco 2010, 14)

Posteriormente, María Llopis, en su libro, que supondría el antecedente español más reciente junto a Itziar Ziga (Ziga 2009 y 2010), *El postporno era eso*, lo define como:

la cristalización de las luchas gays y lesbianas de las últimas décadas, del movimiento queer, de la reivindicación de la prostitución dentro del feminismo (Bell, 1994), del postfeminismo y de todos los feminismos políticos

transgresores, de la cultura punk anticapitalista y DIY (hazlo tú misma). Es la apropiación de un género, el de la representación explícita del sexo, que ha sido hasta ahora monopolizado por la industria. (Llopis 2010, 38)

Para la teoría postporno es necesario, entonces, encontrar un punto de encuentro entre los mecanismos de construcción de corporeidades y aquellas identidades que no ven representadas su sexualidad o que ésta sólo toma el punto de vista dominante, masculino y heterosexual. Por tanto, la postpornografía está encabezada por aquellos colectivos que se quieren reapropiar (Campbell 2004, 54) de su imagen y su sexualidad: grupos LGTB, educadoras y trabajadoras sexuales, grupos de *vaudeville* y *burlesque queer*, proyectos de lucha contra el SIDA, productores audiovisuales y pornógrafos *queer* y transgénero.

3.2. Activismo y exhibición

Una de las características principales de los colectivos que ahora realizan las obras postpornográficas es que han surgido del ámbito activista, no del artístico. Las organizaciones que reivindicaban la diversidad afectivo-sexual, como LSD, han permitido a muchas de las personas interesadas en explorar su identidad sexual poder reunirse, conocer prácticas y experimentar con las propias en torno a determinados centros locales (centro Hangar en Barcelona o Arteleku en Guipúzcoa). Sin embargo, se

trata de actividades ligadas al activismo y lo performativo más que a la expresión artística audiovisual. Ésta ha surgido más por un interés divulgativo de la propia investigación, debido a la escasez de oportunidades con las que las artistas postpornográficas cuentan para hacer visionados públicos de sus prácticas u organizar performances.

Los lugares de exhibición son, por tanto, escasos, puesto que no existe un circuito de porno alternativo al *mainstream* en nuestro país. Las posibilidades de visionar alguna de estas películas se reducen a una serie de muestras autogestionadas, ligadas a centros sociales independientes y de las mismas características (Tabacalera de Madrid, espacio OffLimits, centro Hangar y CCCB de Barcelona, Arteleku en Guipúzcoa, universidades públicas o La Casa de la Dona de Valencia) en las que se organizan muestras públicas del material audiovisual. Los ejes son principalmente tres: Cataluña, el País Vasco y Madrid, donde se organizan o bien eventos en los que estas películas puedan tener cabida (de temática sexual alternativa, de pornografía *amateur*, de representaciones y creaciones de mujeres) o pequeñas muestras surgidas a partir de la cooperación de varias de estas postpornógrafas para exponer su material.

Esto no ha impedido que, internacionalmente, el movimiento español cuente con repercusión. Cabe destacar que una de las organizaciones fundadoras del movimiento, Girlswholikeporno, formada por María Llopis y Águeda Bañón, y ya extinguida,

realizó algunas de sus performances en Francia, Alemania, Eslovenia, Polonia, Reino Unido, Israel o Estados Unidos, lo que muestra el interés internacional por este tipo de prácticas y por las investigaciones en torno a la sexualidad que se realizan en España. Al mismo tiempo, su cortometraje *Love on the beach* fue incluido en una recopilación en DVD de diverso material sobre pornografía lésbica.

No obstante, en España, los lugares de exhibición, incluso en los que el movimiento es más prolífico son escasos. Al festival itinerante Muestra Marrana y a algunos festivales de colectivos autodenominados Transmaricabollo (como el Festival Gazte-topagunea de 2008, la Muestra de Cortos de Mujeres y Lesbianas sobre Violencia, celebrado en Barcelona en 2007 o las Jornadas de cine y sexualidad de la Universidad Autónoma de Madrid, en 2007 y 2011), se le suman otros pequeños festivales feministas en los que se huye del discurso tradicional, que aboga por la igualdad de sexos y la abolición de la pornografía. Junto a ellos, algunos locales particulares acogen las exhibiciones, siempre de manera eventual y precaria.

3.3. Casos de estudio

Puesto que se trata de un movimiento situado al margen del sistema industrial pornográfico, de manera autoproducida y, en ocasiones, *amateur* y con escasos intereses comerciales, no existen grandes pro-

ducciones ni largometrajes postpornográficos. Ni siquiera es su objetivo.

La obra de mayor entidad en España es el documental *Mi sexualidad es una creación artística* de Lucía Egaña (2010), en el que se analiza el origen del movimiento y la manera que tienen de vivir el activismo y las performances. El documental recoge siete entrevistas a activistas postpornográficas del ámbito catalán en las que explican su trabajo, sus roles, su concepción de la pornografía y las dicotomías tradicionales y realizan algunas de sus performances.

Gráfico nº 5. *Mi sexualidad es una creación artística*



Fuente: Egaña (2010)

De inicio, gran parte de las entrevistadas, eligen ir desnudas o con muy poca ropa, sin dejar de ser conscientes de que no reproducen los cánones de las mujeres que aparecen en la pornografía habitual, sino cánones convencionales. Por tanto, eligen ser visibilizadas no sólo como creadoras de determinados productos culturales sino también como parte de ellos. En el documental se tratan varios temas: la pornografía, de la que la mayor parte de las entrevis-

tadas se confiesa practicante. Sin embargo, se trata de una pornografía diferente a la habitual. Por un lado, María Llopis, una de las entrevistadas y teórica del movimiento, habla de ella como posibilidad de investigación, para descubrir nuevas prácticas y nuevas formas de sentir la sexualidad. Por otro lado, otras entrevistadas reconocen utilizarla como forma de subvertir las relaciones de poder tradicionales: si el sistema que les es impuesto reproduce determinadas relaciones de poder de las que no se puede huir, ellas eligen reproducir otras. De manera que eligen cobrar por mantener relaciones sexuales, conscientes de que esto es ir en contra de lo que se socialmente considera moral por su condición femenina.

El objetivo de estos filmes no es buscar la excitación en el espectador sino experimentar determinados roles o maneras de conceptualizar la propia sexualidad y corporeidad de los que practican la postpornografía.

Las prácticas que se pueden observar están ligadas al sadomasoquismo, el sexo en grupo, la transexualidad, el transformismo, el empleo de juguetes sexuales tales como dildos, látigos, inmovilizadores o instrumentos de privación sensorial, pero, en casi todos los casos, confluyen dos características: la búsqueda del placer es el fin del que lleva a cabo estas prácticas y, en la mayor parte de los casos, se produce un juego de roles, de manera que la búsqueda

de la experimentación es real y la llevan a cabo todas las partes.

De este modo, el material filmado supondría una manera de publicitar esas prácticas y esas nuevas formas que se descubren sobre cómo vivir la propia sexualidad y comunicarlas posteriormente. Por tanto, uno de los objetivos principales es la divulgación. No se puede obviar, claro está, que subsiste un interés económico para continuar produciendo nuevas obras, pero el amateurismo y la autogestión implican que los gastos derivados de la divulgación y exhibición de los materiales en los discursos anteriormente mencionados son escasos.

**Gráfico nº 6: *Love on the Beach*.
María Llopis caracterizada como el
personaje principal**



Fuente: Llopis (2003)

En el corto *Love on the beach* de María Llopis (2003) se muestran las relaciones sexuales de una pareja de mujeres, en la que una asume un rol más masculino y, por tanto, más dominante. Sin embargo, la masculinidad se da, no por una cuestión de compleción física o apariencia, sino porque practica el transformismo. De esta manera, la que asume el rol masculino en la pareja, presenta bigote, vello facial y va provista con un arnés, a modo de pene, con el que practica sexo con su pareja. No obstante, no se ocultan sus atributos femeninos, como el pecho. Por tanto, estamos ante una representación de una relación sexual tradicional, es decir, de una penetración vaginal, pero que llevan a cabo, cuerpos diferentes a los normativos, esto es, dos mujeres. Los roles que se establecen son los tradicionales, pero la postura de dominante la ejerce una mujer que, además, disfruta ejerciéndola y disfruta con la ambigüedad que genera su caracterización con determinados elementos ajenos a lo que se entiende como su sexo.

Asimismo, hay que destacar que las relaciones se desarrollan en la playa, sin ningún tipo de pudor o clandestinidad, algo en lo que se recrean las imágenes, en mostrar más que las relaciones sexuales, el uso de un espacio abierto socialmente transitado para realizarlas. Esto implica que, incluso siendo conscientes de que se están pervirtiendo algunas de las convicciones sociales referentes al sexo y al género, no se cree oportuno ocultarlas sino reivindicarlas

mediante el uso político-sexual de los espacios públicos, de manera que la gente pueda ver visibilizadas determinadas conductas y sea consciente de las posibilidades y diferentes prácticas posibles.

Resulta impactante la manera de grabar el sexo en este cortometraje, puesto que las imágenes explícitas sobre la relación sexual son muy pocas. En su lugar, se opta por recrear las imágenes en el espacio y en el transgenerismo de una de las protagonistas, mediante la superposición de planos en los que se ve claramente que es lo que se definiría como una mujer junto a otros en los que aparece caracterizada como un hombre, dejando dudas sobre lo que realmente sería en la dicotomía tradicional hombre-mujer.

Junto a *Love on the Beach* han aparecido muchas otras obras sobre la postpornografía, entre las que destaca *No Love Lost*, de Lola Calvo, porque fue realizada con muchos más medios —algo que se vio facilitado por ser un proyecto final de la Escuela de Cinematografía de Catalunya (ESCAC)— y, por tanto, no mantiene las condiciones a *amateurismo* y de precariedad.

En *No Love Lost* se incide sobre las relaciones de pareja y las maneras de vivir el deseo. En este cortometraje se muestra a una pareja heterosexual y heteronormativa, que vive su deseo de una manera peculiar, puesto que el hombre se excita con la violencia y, sobre todo, con la violencia ejercida hacia su propia pareja. La forma de presentar la historia implica la sorpresa

ante la revelación del deseo del miembro masculino de la pareja y la resolución de la historia, puesto que, en principio, se presenta una pelea en la que una mujer, vestida de la manera más femenina posible (vestido y tacones) es golpeada por un hombre, que la hiere y ejerce una violencia sin concesiones.

Por un lado se representa a una pareja que sigue unos estereotipos sociales en su manera de vestir y constituirse como pareja y, por otro, la manera que tienen de disfrutar con su sexualidad, mediante el ejercicio de la violencia visual hacia uno de los cónyuges, lo cual le excita de tal manera que se ve obligado a masturbarse ante la presencia de su mujer en el suelo, completamente malherida, y la impasibilidad del que ha ejercido tal violencia contra ella.

La acción transcurre en una nave a las afueras de la ciudad, por lo que sí que se representa aquí la necesidad de ocultar determinadas filias y realizarlas en un entorno en el que no haya posibilidad de que sean descubiertos y puedan seguir ocultando su particular forma de vivir la sexualidad.

Los roles en este filme son claros: la mujer no siente placer con lo que hace sino que se sacrifica, en silencio y apartada del mundo, para que su pareja pueda disfrutar sexualmente, hasta el punto de poner en peligro su propia sexualidad. Por tanto, se reproduce el rol de hombre, blanco, heterosexual como dominante, que suele existir en el porno tradicional, pero es una relación de poder llevada al extremo, que no

se representa con un coito en una cama sino con la violencia física y el sacrificio por el placer de una pareja, aunque sea a partir de la propia integridad física.

En todas las obras comentadas se observa una característica principal, que es la exploración y puesta en imágenes de diversas concepciones sobre el deseo propio y ajeno. En el documental de Lucía Egaña se mantiene la idea de reivindicar el derecho a buscar la propia excitación donde sea preci-

so (dentro de unos límites socialmente aceptados), no sólo en el coito tal y como es representado por la pornografía tradicional. Por un lado, esto se utiliza como instrumento de excitación personal pero también, por otro lado, como instrumento político, como una manera de luchar contra las representaciones del propio cuerpo y de la propia sexualidad que provengan de realidades ajenas a la propia identidad.

Conclusiones

A partir de las diferentes reconstrucciones y análisis teóricos y de los estudios de las diferentes obras propuestas, las conclusiones que se extraen de este trabajo son las siguientes:

Siguiendo la genealogía de las diferentes teorías feministas y posfeministas, desarrolladas tanto en los ámbitos europeo y anglosajón como en el español, se advierte la relación entre los movimientos alternativos a la pornografía tradicional y ciertos marcos teóricos. En el caso del porno para mujeres, pese a contar con mucho menor peso metodológico y conceptual que aquel con el que cuenta el movimiento postpornográfico, se observa la conexión con el movimiento feminista francés de la diferencia sexual que ensalzó una 'escritura femenina' en los años setenta, según la que el género de la creadora y el de la receptora serían determinantes para plantear la obra. Hemos visto en *Cinco historias para*

ellas cómo Erika Lust trataba de cumplir sus objetivos: mujeres activas que disfrutaban de su sexualidad, actores y actrices normales (sea lo que sea lo que Lust entienda por normal), escenarios atractivos, historias que incluyan la intimidad y la ternura... Efectivamente, Lust cumple con sus objetivos. Lo cuestionable es si los objetivos se corresponden con un discurso verdaderamente autónomo, feminista e inclusivo.

En el caso de la postpornografía, los orígenes se encuentran en los inicios de la teoría *queer* y sus intentos por eliminar las dicotomías sexo/género y proponer y visibilizar identidades alternativas. Sin embargo, su formación como corriente teórica surgió desde el activismo: las diversas performances que tuvieron lugar en Estados Unidos desde los años 90 y la lucha de los colectivos tradicionalmente maltratados por la pornografía general (transgéneros, homosexuales, trabajadoras del sexo), que rei-

vindicaban ser dueños de sus propias representaciones. Annie Sprinkle fue la pionera de tales representaciones que, desde hace unos años, ya se realizan en el ámbito español. Es a partir de tales performances cuando se comienza a reflexionar sobre el tema, de manera que se sigue el esquema de investigación performativa y teorización a partir de las praxis realizadas.

En cuanto a la representación de las corporeidades y de múltiples y nuevas identidades, es imprescindible mencionar el fracaso de Erika Lust en este aspecto. Pese a que la autora pretenda buscar la ‘normalidad’ en los cuerpos de los actores y las actrices, lo cierto es que todos ellos cumplen los cánones heteronormativos de belleza física, por no mencionar que en su tratamiento, se observan siempre elementos tales como la depilación integral púbica. El modo en el que los personajes trabajan sus cuerpos no está muy lejos del modo en que lo hacen las narraciones pornográficas que Lust denomina *mainstream*. En muchas ocasiones, da la impresión de que la máxima diferencia entre el cine pornográfico general y el porno para mujeres es la producción económica, que en este último es marcadamente superior, y la aparición de ternura y afectividad en las relaciones en que aparecen mujeres (las únicas prácticas entre varones acontecen en un contexto de resentimiento y violencia). Un punto positivo es que, a pesar de la explicitud con la que se muestran las relaciones sexuales, se trata de huir de una visión genitocéntrica y fa-

locéntrica del sexo, mostrando el erotismo en otras partes del cuerpo. Asimismo, se trata de reflejar una identidad femenina liberada de la cárcel de la inocencia, convirtiendo a las mujeres en activas, resueltas e, incluso, si la situación lo requiere, crueles vengadoras. En algunos casos lo consigue, aunque en otros se percibe que fuerza el guión: el discurso verbal dice: ‘proacción’, el discurso visual dice: ‘sumisión’.

Esta situación es muy diferente en los relatos postpornográficos. Estos se centran en la representación de lo diferente, no en el cambio de punto de vista. Por tanto, las relaciones sexuales tradicionales que aparecen en la pornografía *mainstream* no les interesan, salvo si son realizadas por cuerpos diferentes a los habituales. Esto implica que existe un alto grado de transgresión respecto a los cuerpos y prácticas tradicionales del porno. Debido a que resulta complicado visibilizar estas corporeidades, la pornografía se utiliza como campo de batalla para la lucha porque estos cuerpos y estas sexualidades también se vean representados.

Bien es cierto que Erika Lust no trata de eliminar las relaciones de poder de su obra. En todo caso, su objetivo es empoderar a las mujeres y que sean ellas las que dirijan ese flujo. Para conseguirlo, sitúa a las mujeres encima del varón durante las prácticas sexuales, aparecen tanto felaciones como *cunnilingus*, el fondo de los personajes femeninos es definido verbal y visualmente... Sin embargo, no hay ningún inter-

cambio de roles en la relación sadomasoquista proyectada, donde es la mujer siempre la sumisa; hay menos orgasmos femeninos que masculinos; los coitos finalizan cuando el hombre eyacula sobre la mujer... En realidad, lo que Erika Lust consigue mostrar es un empoderamiento diferente: las mujeres dirigen el poder, pero no sobre su propia sexualidad, sino sobre el deseo sexual de los hombres con los que se acuestan. Ese tipo de poder no es nuevo en este género, sino que es la base de gran parte de la pornografía *mainstream*.

A la hora de abordar las relaciones de poder, la postpornografía parte de que forman parte del sistema en el que todos estamos inmersos y hay que aceptarlas como tal. Lo que se propone desde su praxis es la elección del ámbito al que trasladar las relaciones de poder y la forma de ejercerlas. Se muestran por tanto diferentes variantes de las relaciones tradicionales, algunas incluso socialmente cuestionadas: prostitución, violencia, sexo público, transformismo, transexualidad, sadomasoquismo o humillación. Se rechaza lo tradicional y se busca la experimentación y la radicalización de las mismas, de manera que los roles se invierten constantemente.

En cuanto a los sistemas en los que se generan cada una de estas tendencias, la pornografía para mujeres destaca por su elevada producción. Como ya hemos dicho, pervive la sensación de que una película pornográfica *mainstream* con una producción elevada no sería tan distinta de *Cinco histo-*

rias para ellas como ésta pretende aparentar.

Esta circunstancia es radicalmente distinta en la postpornografía puesto que ésta se encuentra al margen del sistema de exhibición tradicional y sobrevive, precariamente, a base de pequeñas producciones en las que mostrar su trabajo en eventos puntuales dedicados a la reflexión sobre el tipo de prácticas que realizan. Sin embargo, esto parte de que el objetivo que tienen cada uno de los diferentes pornos alternativos es divergente: a la comerciabilidad que buscan las películas del porno para mujeres se opone la pornografía como método de experimentación y práctica de resistencia que realizan las postpornógrafas. De esta manera, la película es una excusa para mostrar las maneras de sentir y de vivir la sexualidad. A esto hay que sumarle que no se busca la excitación del receptor sino como algo secundario. El objetivo principal es mostrar la propia excitación, cómo se ha llegado hasta ella y cuáles son las diferentes opciones para vivirla y experimentarla.

Por tanto, aunque ambas corrientes son alternativas a la pornografía *mainstream*, su naturaleza no coincide. El porno para mujeres mantiene los estereotipos con pequeñas variaciones y busca su inserción en el sistema, mientras que la postpornografía genera un sistema diferente, dominado por la autoproducción y, en muchos casos, por las escasas posibilidades de exhibición. Esto deriva en que el riesgo que se toma a la hora de jugar con las representaciones es

mayor y que, por tanto, se refleja mejor la ruptura de los estereotipos y la posibilidad de co-existencia de multitud de identidades

que viven su corporeidad y su sexualidad de formas muy diversas.

Referencias

- Bell, S. (1994). *Reading, writing, and rewriting the prostitute body*. Bloomington: Indiana University Press.
- Butler, J. (2001): *Mecanismos psíquicos del poder: Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Butler, J. (2006): *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Butler, J. (2006b): *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós Argentina.
- Butler, J. (2007): *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Cajas Negras (2006). Sandra Uve: Rodar una película en tres días es una pesadilla. *Ladinamo*. Revista LDNM, 22. Extraído el 15.3.2011 de <http://www.ladinamo.org/ldnm/articulo.php?numero=22&id=577>
- Califa, P. (1989): *macho sluts*. Boston: Alyson Publications.
- Campbell, P. (2004). *The body in Performance: volumen 10*. London: Routledge.
- Chenier, E. (2004). Lesbian sex wars, en Summers, C.J. (ed.), *Glbqt: an encyclopedia of gay, lesbian, bisexual, transgender, and queer culture*. Chicago: glbtq, Inc.
- Cixous, H. (1981): The laugh of the medusa, en Marks, E. y Courtivron, I. (eds.): *New French Feminisms*. Nueva York: Schocken.
- Clavo, L. (2006). *No Love Lost*. [Cortometraje] Barcelona: Producciones Indecentes y ESCAC.
- Conboy, K., Medina, N., Stanbury, S. (1997). *Writing on the body: female embodiment and feminist theory*. Columbia: Columbia University Press.
- Dworkin, A. (1981). *Pornography: men possessing women*. Nueva York: Perigree.
- Echols, A. (1983) The new feminism of ying and yang, en Snitow, A. et al. *Powers of desire: the politics of sexuality*. Nueva York: Monthly Review Press.
- Egaña, L. (2010). *Mi sexualidad es una creación artística*. [Documental] Barcelona: autoproducción.
- Ettxebarria, L. (2008). El avance de eros, en *Lo que los hombres no saben. El sexo contado por las mujeres*. Madrid: Martínez Roca.
- Ferguson, A. (1984). Sex war: the debate between radical and libertarian feminists, en *Signs: journal of women in culture and society*. 10,1. The University of Chicago.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1978). *Microfísica del poder*. Madrid: Editorial La Piqueta.
- Foucault, M. (1980). *Historia de la sexualidad: 1. La voluntad de saber*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno.
- Gallego, J. (2010). Porno para mujeres. En *Carne Cruda*. RTVE: Radio 3. 26 de mayo. Extraído el 10.3.11 de <http://blogs.rtve.es/carnecruda/2010/5/26/porno-mujeres>
- Harris, G. (1999). *Staging feminities: performance and performativity*. Manchester: Manchester University Press.
- Jeffreys, S (1996): *la herejía lesbiana: una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana*. Madrid: Ed. Cátedra.
- Kapsalis, T. (1997). *Public privates: performing gynecology from both ends of the speculum*. North California: Duke University Press.
- Llopis, M. (2003). *Love on the Beach*. [Cortometraje] Barcelona: Girlswholikeporno, Sra. Cuchillo en el Culo y Toño Glamour.

- Llopis, M. (2010). *El postporno era eso*. Barcelona: Melusina.
- Lust, E. (2007). *Cinco historias para ellas*. [Largometraje] Barcelona: Lust Films & Publications of Barcelona.
- Lust, E. (2008). *Porno para mujeres: Una guía femenina para entender y aprender a disfrutar del cine X*. Barcelona: Melusina.
- Mackinnon, C. (1984). Not a Moral Issue, en *Yale Law and Policy Review*. II:2.
- Mackinnon, C. y Dworkin, A (1997). *In harm's way: the pornography civil rights hearings*. Cambridge: Harvard University Press.
- Moreno, E. (2010). *Cuerpos lesbianos en (la) red. De la representación sexual lesbiana a la postpornografía*. Tesis de Máster inédita. Directora: Maribel Domènech Ibáñez. Universidad Pontificia de Valencia. Extraído el 2.3.2011 de http://www.cuerposlesbianos.net/tesis_master_esperanza_moreno_w.pdf.
- Osborne, R. (1987). Debates actuales sobre pornografía y prostitución, en *Papers*, 30, 97-108.
- Osborne, R. (1988). Feminismo y lesbianismo. ¿Existe una sexualidad feminista?, en *Nosotras*, 6, 9-20.
- Osborne, R. (1993). *La construcción sexual de la realidad: Un debate en la sociología contemporánea de la mujer*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Pacheco, J (2010). Arquitectura erotizada. *El Diario NTR. Edición dominical*. Año II / número 703. México D.F., p.14.
- Preciado, B (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Barcelona: Opera Prima.
- Preciado, B (2008). Micropolíticas queer y pornografías subalternas. Folleto del seminario "Feminismo Porno Punk". Guipúzcoa: Arteleku.
- Preciado, B (2010). *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en "Playboy" durante la Guerra Fría*. Madrid: Anagrama.
- Smith, A. M. (1991): What is Pornography? An Analysis of the Policy Statement of the Campaign Against Pornography and Censorship. Ponencia presentada en el curso *Introduction to Ideology and Discourse Analysis*. Essex Summer School.
- Sprinkle, A. y Cody, G. (2001). *Hardcore from the heart: the pleasures, profits and politics of sex in performance*. London: Continuum.
- Sprinkle, A. (1991). *Post-porn modernist: my 25 years as a multimedia whore*. Amsterdam: Art Limited.
- Steinem, G. (1980). Erotica and pornography: a clear and present difference, en Lederer, L. (ed.). *Take Back the Night*. Nueva York: Quill.
- Trujillo, G. (2008). *Deseo y resistencia. Treinta años de movilización lesbiana en el Estado español*. Madrid: Egales.
- Valcárcel, A. y De Quirós, B. (1994). *Sexo y filosofía: sobre "mujer" y "poder"*. Barcelona: Anthropos.
- Williams, L. (1989). *Hard Core: Power, Pleasure and the "frenzy of visible"*. California: The University of California Regents.
- Williams, L. (2004). *Porn Studies*. Durham: Duke University Press.
- Williams, L. (2008). *Screening Sex*. Durham: Duke University Press.
- Willis, E. (1981). *Beginning to See the Light: Pieces of a Decade*. New York: Knopf.
- Wittig, M. (1985). *The lesbian body*. Boston: Beacon Press.
- Ziga, I. (2009). *Devenir perra*. Barcelona: Melusina.
- Ziga, I. (2010). *Un zulo propio*. Barcelona: Melusina.

Cita de este artículo

ARES, L. y PEDRAZ, S. (2011) Sexo, poder y cine. Relaciones de poder y representaciones sexuales en los nuevos relatos pornográficos. *Revista Icono14 [en línea] 1 de Octubre de 2011, Año 9, Vol. Especial*, pp. 98-119. Recuperado [Fecha de acceso], de <http://www.icono14.net>